



NATIONAL ARTS CENTRE
CENTRE NATIONAL DES ARTS

NACORCHESTRA
Music Director | Pinchas Zukerman | Directeur musical
ORCHESTRECNA

BRAVO SERIES

CAPP ACPP

CANADIAN ASSOCIATION OF PETROLEUM PRODUCERS
ASSOCIATION CANADIENNE DES PRODUCTEURS PÉTROLIERS

SÉRIE BRAVO

FESTIVAL BEETHOVEN FESTIVAL

THE EVOLUTION OF A GENIUS

L'ÉVOLUTION D'UN GÉNIE



HEROIC BEETHOVEN HÉROÏQUE BEETHOVEN

PINCHAS ZUKERMAN conductor/chef d'orchestre

CONRAD TAO piano

September 28 septembre 2012

Salle Southam Hall

Peter A. Herrndorf

President and Chief Executive Officer/Président et chef de la direction

Festival BEETHOVEN Festival

Beethoven's Heiligenstadt Testament

"O you men who think or say that I am malevolent, stubborn or misanthropic, how greatly do you wrong me."

Heiligenstadt was a village nestled on the eastern slope of the Wienerwald, within sight of Vienna, which would absorb the tiny village by the end of the 19th century. It was here that Ludwig van Beethoven wrote what is now universally known as his Heiligenstadt Testament; actually a letter to his brothers Carl and Johann Nikolaus. The fact that the latter's name is never spelled out has given rise to speculations. It is well known that Beethoven was disdainful of this brother Johann Nikolaus. The testament is dated October 6, 1802; a postscript was added four days later. At the time, Beethoven was in poor health, suffering from internal ailments, and he expected he would die soon.

The significance of the Heiligenstadt Testament does not lie in its ephemeral function as a last will and testament. Only a few scattered sentences deal with Beethoven's material legacy. Rather, the document is a heartfelt confession - and as such, Beethoven wanted to have it published after his death. While it was other ailments that caused Beethoven to fear for his life, his increasing deafness had been on his mind

Le Testament de Heiligenstadt de Beethoven

« Ô vous! hommes qui me tenez pour haineux, obstiné, ou qui me dites misanthrope, comme vous vous méprenez sur moi. »

Heiligenstadt était un petit village perché sur le versant oriental du Wienerwald, visible depuis Vienne qui allait l'absorber vers la fin du XIX^e siècle. C'est là que Ludwig van Beethoven écrivit le texte aujourd'hui universellement connu comme le *Testament de Heiligenstadt*, qui est en fait une lettre adressée à ses frères Carl et Johann Nikolaus. Le fait que le nom de ce dernier n'y soit pas indiqué en toutes lettres a donné lieu à bien des spéculations. Il est de notoriété que Beethoven ne tenait pas son frère Johann Nikolaus en haute estime. Le testament est daté du 6 octobre 1802; un post-scriptum y fut ajouté quatre jours plus tard. À l'époque, la santé de Beethoven était chancelante; il souffrait de divers malaises et sentait que la mort pouvait frapper à tout moment.

L'importance du *Testament de Heiligenstadt* ne réside pas dans sa fonction éphémère d'expression des dernières volontés de Beethoven : quelques phrases seulement, ici et là, abordent la question de son legs matériel. Il s'agit plutôt d'une poignante confession — et c'est à ce titre que Beethoven souhaitait qu'elle fût publiée après sa mort.

since he first noticed it in 1797. Only in the Heiligenstadt Testament did he disclose it to his brothers. He linked his increasingly strange and alienating behaviour to his disability. For him, already recognized as a great musician, the loss of hearing was particularly cruel, but sparked a period of intense creativity. Indeed Beethoven would begin work on his "Eroica" symphony soon after. "Ah how could I possibly admit such an infirmity in the one sense which should have been more perfect in me than in others, a sense which I once possessed in highest perfection."

As can be learned from its reading, the Heiligenstadt Testament is not a polished piece of prose, but an uninhibited outpouring; often rambling and repetitive, even ungrammatical. Beethoven's friends Anton Schindler and Stephan von Breuning discovered the Heiligenstadt Testament among his papers in 1827 after his death, and published it within a few months. The autograph passed through various hands until the great Swedish soprano Jenny Lind donated it to the Hamburg State and University Library in 1888, where it remains today.

© 2012 Albrecht Gaub

Read Beethoven's complete Heiligenstadt Testament online at http://en.wikisource.org/wiki/Heiligenstadt_Testament

Bien que ce soit d'autres maux qui lui aient fait craindre pour sa vie, sa surdité croissante l'obsédait depuis qu'il en avait ressenti les premiers symptômes en 1797. Il s'en ouvrait à ses frères pour la première fois dans cette lettre, associant ses comportements étranges et déroutants à son handicap. Pour lui qui était déjà un illustre musicien, la perte de l'ouïe était une épreuve particulièrement cruelle qui ne suscita pas moins une période d'intense créativité. En effet, Beethoven allait entreprendre peu après l'écriture de sa Symphonie « Héroïque ». « Ah ! comment aurait-il été possible que j'avoue alors la faiblesse d'un sens qui, chez moi, devait être poussé jusqu'à un degré de perfection plus grand que chez tous les autres, un sens que je possédais autrefois dans sa plus grande perfection... »

Comme on peut s'en rendre compte à sa lecture, le *Testament de Heiligenstadt* n'est pas un texte soigné mais plutôt un épanchement sans retenue, dans une prose souvent anarchique et répétitive, voire grammaticalement incorrecte. Deux amis de Beethoven, Anton Schindler et Stephan von Breuning, découvrirent le document dans les papiers du compositeur après sa mort, en 1827, et le publièrent quelques mois plus tard. Le texte autographe passa entre plusieurs mains jusqu'à ce que la grande soprano suédoise Jenny Lind en fasse don, en 1888, à la Bibliothèque d'État de l'Université de Hambourg, où il est conservé aujourd'hui.

© 2012 Albrecht Gaub

Lisez l'intégrale du Testament de Heiligenstadt de Beethoven en ligne au http://fr.wikisource.org/wiki/Testament_de_Heiligenstadt

PROGRAM/PROGRAMME

BEETHOVEN

34 minutes

Piano Concerto No. 3 in C minor, Op. 37

Concerto pour piano n° 3 en do mineur, opus 37

I. Allegro con brio

II. Largo

III. Rondo: Allegro

Conrad Tao piano

INTERMISSION/ENTRACTE

BEETHOVEN

47 minutes

Symphony No. 3 in E-flat major, Op. 55, "Eroica"

Symphonie n° 3 en mi bémol majeur, opus 55, « Héroïque »

I. Allegro con brio

II. Marcia funebre: Adagio assai

III. Scherzo: Allegro vivace

IV. Finale: Allegro molto — Poco Andante — Presto

This concert is dedicated to the memory of the late Betty Riddell.

Ce concert est dédié à la mémoire de la regrettée Betty Riddell.

The two all-Beethoven programs presented in the CAPP Bravo Series this week have a pleasing symmetry. The Thursday concert consists of two Fifths, while the Friday concert contains two Thirds. All four works were composed and premiered within the eight-year period of 1803-1811, and all are representative of the composer's so-called "Heroic" period. "Heroic" in this context refers not to great and famous men but to the very spirit that infuses the music. Over and above its inherent musical qualities, these works stand as stirring testaments to humanity's heroic will to survive in trying times. Even the key of the *Emperor Concerto* and the *Eroica Symphony* — E-flat major — has taken on "heroic" implications and, by extension, so too do the works in C minor (the *Third Piano Concerto* and the *Fifth Symphony*), a key closely associated with E-flat major.

Les deux programmes entièrement consacrés à Beethoven à l'affiche cette semaine dans le cadre de la Série Bravo ACPP présentent une agréable symétrie : le concert de jeudi propose deux Cinquièmes et celui de vendredi, deux Troisièmes. Les quatre œuvres ont été écrites et créées à l'intérieur d'une période de huit ans, soit de 1803 à 1811, et elles sont toutes représentatives de la soi-disant période « héroïque » du compositeur. Par « héroïque », on fait référence ici non pas à des figures illustres et célèbres mais plutôt à l'esprit même qui se dégage de la musique. Au-delà de leurs qualités musicales intrinsèques, ces œuvres se révèlent de vibrants témoignages de la volonté héroïque de survie de l'homme en temps d'épreuves. La tonalité même du concerto *Empereur* et de la symphonie *Héroïque* — *mi bémol majeur* — a des consonances « héroïques », et c'est le cas également, par extension, des œuvres en *do mineur* (le *Concerto pour piano n° 3* et la *Symphonie n° 5*), tonalité étroitement apparentée au *mi bémol majeur*.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Born in Bonn, December 16, 1770;
died in Vienna, March 26, 1827

Piano Concerto No. 3 in C minor, Op. 37

Beethoven considered this work the best of his first three piano concertos, a judgment still maintained today by most listeners. Yet its premiere in Vienna on April 5, 1803, was hardly auspicious. It marked Beethoven's first public failure as performer and composer. The music was not appreciated and his playing

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Bonn, 16 décembre 1770;
Vienne, 26 mars 1827

Concerto pour piano n° 3 en do mineur, opus 37

Beethoven considérait cette œuvre comme le meilleur de ses trois premiers concertos pour piano, et ce point de vue vaut encore aujourd'hui. Pourtant, sa première exécution à Vienne, le 5 avril 1803, fut loin d'être prometteuse. Ce fut le premier échec public de Beethoven en tant qu'interprète et

Ludwig van Beethoven's Piano Concerto No. 3 was the first Beethoven concerto that I performed with an orchestra, and thus the work holds a very special place in my heart. From its perfectly constructed, succinct, Mozart K. 491-echoing opening theme — dare we call it a hook? — to its breathless and nearly farcical coda, this is trademark early Beethoven. The first movement is filled with artfully handled anxiety, which seeps into even its prettiest melodies; its extensive cadenza — of Beethoven's own composition, of course — is a masterpiece in and of itself, covering an astonishingly wide range of timbres. The rambunctious finale is blessed with an unassumingly gorgeous second theme. And between the heroic and dazzling outer movements of the concerto's second movement, which features ravishing displays of lyricism in the piano.

Le *Concerto pour piano n° 3* de Ludwig van Beethoven est le premier concerto du compositeur que j'ai joué avec orchestre, d'où la place bien particulière qu'il occupe dans mon cœur. Tout dans cette œuvre, depuis le bref thème d'ouverture admirablement construit — et, oserions-nous dire, « accrocheur » —, rappelant le K. 491 de Mozart, jusqu'à la coda effrénée qui a des allures de farce, est typique de la première période de création de Beethoven. Le premier mouvement est rempli d'une anxiété habilement contenue, qui s'insinue même dans les plus jolies mélodies; la longue cadence — portant bien sûr la signature du maître — est en soi un chef-d'œuvre qui se décline dans une époustouflante palette de timbres. Le finale exubérant a pour atout un deuxième thème sublime et modeste à la fois. Et entre ces deux mouvements extérieurs héroïques et étincelants s'insère le deuxième mouvement, où le piano est porté par de ravissants élans de lyrisme.

— **Conrad Tao**

of the solo part was criticized, perhaps understandably in light of the situation described by Beethoven's friend Ignaz von Seyfried, who turned pages: "I saw almost nothing but empty leaves; at the most on one page or the other a few Egyptian hieroglyphs wholly unintelligible to me, scribbled down to serve as clues to him. He gave me a secret glance whenever he was at the end of one of the invisible passages, and my scarcely concealable anxiety not to miss the decisive moment amused him greatly."

compositeur. La musique de Beethoven ne fut pas appréciée et son interprétation de la partie solo fut critiquée, à juste titre peut-être, si l'on en croit la description que donne de la soirée Ignaz von Seyfried, ami de Beethoven qui était chargé de tourner les pages de la partition : « Il n'y avait pratiquement rien que des feuilles blanches; par-ci, par-là, sur certaines pages, il avait griffonné des sortes de hiéroglyphes égyptiens qui devaient lui servir d'indices et qui me paraissaient totalement incompréhensibles. Il me donnait

In any event, though, Beethoven was certainly in august company. Three different noblemen attended in one capacity or another: Prince Lichnowsky, who fed the orchestra at the final rehearsal, which began at eight in the morning on the day of the premiere and lasted most of the day amidst a mood of utmost panic and short tempers; Prince Louis Ferdinand of Prussia, to whom Beethoven dedicated the concerto; and the aforementioned Ritter (knight) von Seyfried.

Although laid out in the traditional three-movement format of fast-slow-fast, this concerto departs somewhat from previous concerto style, particularly in its emotional depth and drama (qualities always associated with the key of C minor for Beethoven), and in the intricacy of interaction between soloist and orchestra. The opening orchestral passage is the longest of any Beethoven concerto, and is outstanding for its urgency and sense of reserved power. A second theme in E-flat major, lyrical and flowing, provides contrast of mood as well as of tonality. Both piano and orchestra develop these themes with considerable complexity.

The second movement, in the remote key of E major, is characteristically slow, reflective and deeply moving. Sir Donald Francis Tovey calls it "the climax of Beethoven's powers of solemn expression in his first period," and to Richard Rodda it is "one of the most Romantic pieces that Beethoven ever composed."

un coup d'œil discret chaque fois qu'il se trouvait à la fin d'un de ces passages invisibles et il s'amusait beaucoup de l'inquiétude que j'avais peine à cacher tant je craignais de manquer le moment de tourner la page. »

En revanche, Beethoven se trouvait en excellente compagnie puisque trois aristocrates assistaient au concert à divers titres : le prince Lichnowsky qui avait nourri l'orchestre à l'occasion de la dernière répétition qui commença à 8 h le matin de la première et se poursuivit toute la journée dans une atmosphère de panique totale et de tension; le prince Louis Ferdinand de Prusse à qui Beethoven avait dédié le concerto; et le Ritter (chevalier) von Seyfried cité plus haut.

Le *Concerto pour piano n° 3 en do mineur*, bien qu'il adopte la forme traditionnelle en trois mouvements lent-rapide-lent, s'écarte quelque peu du style des concertos qui l'ont précédé, en particulier en raison de la profondeur des émotions qu'il suscite et de ses caractéristiques dramatiques (qualités que Beethoven a toujours associées à la tonalité de *do mineur*), et aussi à cause de la complexité de l'interaction entre le soliste et l'orchestre. Le passage orchestral du début est le plus long que Beethoven ait jamais écrit pour un concerto, et il est remarquable pour son impression d'urgence et de puissance contenue. Un deuxième thème en *mi bémol majeur*, lyrique et fluide, produit un contraste dans l'atmosphère et la tonalité. Le piano et

Claudio Arrau was the soloist for the NAC Orchestra's first performance of Beethoven's Piano Concerto No. 3 in 1971, under the direction of Mario Bernardi. The Orchestra's most recent performance was given in 2009, with Jonathan Biss at the piano and Pinchas Zukerman on the podium. Yefim Bronfman, Anton Kuerti and Christoph Eschenbach are among the other soloists who have performed this concerto with the Orchestra over the years.

L'Orchestre du CNA a joué pour la première fois le *Concerto pour piano n° 3* en 1971. Le soliste était Claudio Arrau et le chef, Mario Bernardi. La plus récente interprétation de l'œuvre par l'ensemble a été donnée en 2009 avec Jonathan Biss au piano et Pinchas Zukerman au podium. Yefim Bronfman, Anton Kuerti et Christoph Eschenbach figurent parmi les solistes qui se sont illustrés dans ce concerto avec l'Orchestre au fil des ans.

Soloist and orchestra are more often heard individually than together. In fact, aside from the central episode, where the piano has a purely accompanimental role to the dialogue between solo flute and bassoon, piano and orchestra join in fewer than twenty bars. The soloist announces the sublimely beautiful, hymn-like subject in a twelve-bar solo, which is then repeated by the orchestra in its richest sonorities. The piano initiates the second paragraph, and only afterwards do piano and orchestra begin to mingle.

In the finale, Beethoven combines elements of both rondo and sonata form: rondo in the alternation of the initial theme with other material, sonata in the contrast of two tonal areas, C minor and E-flat major, the latter presented as a descending scale to a merrily "skipping" rhythm. Startling harmonic sidesteps, a short fugal development, a brief cadenza and a *presto* coda all contribute to the sustained interest in this movement, one imbued throughout with verve, vigour and rhythmic energy.

l'orchestre développent ces thèmes avec une complexité considérable.

Le deuxième mouvement, dans la tonalité éloignée de *mi* majeur, est typiquement lent, réfléchi et profondément émouvant. Sir Donald Francis Tovey y voit « la capacité d'expression solennelle à son apogée dans cette première période de Beethoven », tandis que pour Richard Rodda, c'est « un des morceaux les plus romantiques que Beethoven ait composés ». Le soliste et l'orchestre sont entendus plus souvent individuellement qu'ensemble. De fait, mis à part l'épisode central dans lequel le piano a essentiellement un rôle d'accompagnement du dialogue entre la flûte solo et le basson, le piano et l'orchestre ne jouent ensemble que pour moins d'une vingtaine de mesures. Le soliste annonce le sujet en forme d'hymne, d'une beauté sublime, au cours d'un solo de douze mesures qui est ensuite repris par l'orchestre dans ses sonorités les plus riches. Le piano amorce ensuite le second paragraphe, et ce n'est que plus tard que le piano et l'orchestre commencent à jouer ensemble.

Dans le finale, Beethoven combine à la fois les éléments de la forme rondo et ceux de la forme sonate. Il fait appel à la forme rondo dans l'alternance du thème initial avec d'autres matériaux, et à la forme sonate dans le contraste de deux sphères tonales : le *do* mineur et le *mi* bémol majeur, cette dernière tonalité étant présentée sous la forme d'une gamme descendante sur un rythme joyeux et sautillant. De surprenants écarts harmoniques, un court développement fugué, une brève cadence et une coda *presto* contribuent à soutenir l'intérêt dans ce mouvement caractérisé tout au long par la verve, la vigueur et l'énergie rythmique.

**Symphony No. 3 in E-flat major, Op. 55,
"Eroica"**

Critics are wont to pronounce judgments that are subsequently rejected by history, none more so than the assertion by a British writer in 1829 that Beethoven's *Eroica* Symphony was "infinitely lengthy. . . . If this symphony is not by some means abridged, it will soon fall into disuse." This opinion was not rashly offered in the heat of emotion following the first performance; it came nearly a quarter-century later. Yet few symphonies have acquired as secure a place in the repertoire as the *Eroica*. Beethoven himself proclaimed the *Eroica* to be the favourite of his symphonies (though this was before he had written the Ninth). As for its length (50-55 minutes), it was by far the longest symphony written to date, but it is inconceivable that a conductor make even the slightest cut in performance, so integral to the structure is every note of this score.

Beethoven worked on the Symphony in 1803 and completed it the following year. Following several private performances, the first public performance was given in Vienna's Theater an der Wien on April 7, 1805 with the composer conducting. Originally the work was dedicated to the First Consul of France, Napoleon Bonaparte. Napoleon represented to Beethoven all that was noble and glorious in the human race — a daring young man who had risen through the ranks on his own initiative and powers, who had liberated men from tyranny, who had defied oppressive governments, and who was espousing the battle cry of the French Revolution: *Liberté, Égalité, Fraternité!* But when Beethoven learned that Napoleon had proclaimed himself Emperor (May, 1804), he flew into a rage, rushed to the table on which the *Eroica* lay, ripped off the dedicatory title page and cried, "Is he then too nothing more than an

**Symphonie n° 3 en mi bémol majeur,
opus 55, « Héroïque »**

Les critiques émettent souvent des opinions qui sont par la suite contredites par l'histoire. Il en est ainsi de l'affirmation faite en 1829 par un auteur britannique selon lequel la *Symphonie « Héroïque »* de Beethoven était « d'une longueur infinie [...] Cette symphonie aura tôt fait de tomber dans l'oubli si elle n'est pas abrégée d'une manière ou d'une autre. » Cette opinion n'a pas été formulée dans l'émotion du moment, immédiatement après la première, mais près d'un quart de siècle plus tard. Pourtant, peu de symphonies sont aussi bien ancrées dans le répertoire que l'*Héroïque*. Beethoven disait lui-même que c'était la préférée de ses symphonies (bien qu'il ait énoncé ce point de vue avant d'écrire la *Neuvième Symphonie*). Quant à sa longueur (50-55 minutes), c'était en effet de loin la plus longue symphonie composée jusque-là, mais il est inconcevable qu'un chef d'orchestre puisse pratiquer la moindre coupure tant chaque note de la partition est indispensable à l'intégrité de la structure.

Beethoven a commencé à écrire l'œuvre en 1803 pour la terminer l'année suivante. Après plusieurs exécutions en privé, la symphonie fut jouée pour la première fois en public au Theater an der Wien de Vienne le 7 avril 1805, avec le compositeur au podium. À l'origine, l'œuvre était dédiée au Premier Consul de France, Napoléon Bonaparte. Ce dernier représentait aux yeux de Beethoven tout ce qui était noble et glorieux dans la race humaine — un jeune homme audacieux qui était sorti du rang grâce à son sens de l'initiative et à sa volonté, qui avait libéré l'homme de la tyrannie, défié des gouvernements oppresseurs et épousé le cri de bataille de la Révolution française : « Liberté, Égalité, Fraternité! ». Mais lorsque Beethoven apprit que Napoléon s'était proclamé empereur (en mai 1804), il devint fou de rage, se précipita

ordinary human being? Now he, too, will trample on all the rights of man and indulge only his ambition. He will exalt himself above all others, become a tyrant.”

Beethoven then renamed the work “Sinfonia Eroica, Composed to Celebrate the Memory of a Great Man.” This great man might have been an ideal, non-existent hero, but more likely, it was the spirit of heroism itself that interested Beethoven. Paul Bekker perceptively notes that Beethoven was interested in men like Napoleon “not as persons but as types of the strength of man’s will, of death’s majesty, of creative power; on these great abstractions of all that humanity can be and do, he built his tone poem.”

The *Eroica* is important musically as well as historically. In size and breadth, it far surpassed anything of its kind previously written. Its harmonic language was highly advanced for its age. The intensely strong rhythms and the plethora of jarring dissonances disturbed more than one listener at early performances. In the first movement, the dimensions of sonata-allegro form were greatly expanded. Rather than clear-cut first and second themes, Beethoven employed no fewer than eight motivic building blocks. The cornerstone of these is the triadic theme in the cellos first heard after the two “shouts” that open the work. Other formal features of the movement include an unusually long development section which includes a brand-new theme (oboes) in the remote key of E minor, a trigger-happy horn entry in the “wrong” key just before the recapitulation, and a long coda which functions as a second

vers la table où se trouvait la partition de la *Symphonie « Héroïque »*, arracha la page de titre portant la dédicace et s’écria : « Il ne vaut donc guère mieux lui non plus que n’importe quel autre être humain? Il va lui aussi fouler au pied tous les droits de l’homme pour satisfaire sa propre ambition. Il va se hisser au-dessus des autres et devenir un tyran. »

C’est ainsi que Beethoven rebaptisa l’œuvre « Sinfonia Eroica, en souvenir d’un grand homme ». Ce « grand homme » était peut-être un idéal, un héros virtuel, mais à vrai dire, c’était plutôt l’esprit de l’héroïsme lui-même qui intéressait Beethoven. Paul Bekker fait remarquer, avec perspicacité, que Beethoven s’intéressait à des hommes comme Napoléon « non pas en tant que personnes mais comme des exemples de la force de volonté de l’homme, de la majesté de la mort, du pouvoir créateur; à partir de ces grandes abstractions de tout ce qui peut émaner de l’humanité, il a conçu ce poème symphonique. »

L’*Héroïque* est importante tant au plan musical qu’historique. En envergure et en ampleur, elle dépasse de loin tout ce qui a pu être composé auparavant. Son langage harmonique était très avancé pour l’époque. Les rythmes très marqués et l’abondance de dissonances en ont troublé plus d’un lors des premières exécutions de la symphonie. Dans le premier mouvement, Beethoven a considérablement augmenté les dimensions de la forme sonate-allegro. Plutôt que de se servir d’un premier et d’un deuxième thème clairement définis, il a recours à pas moins de huit blocs de motifs. La pierre angulaire de ces blocs est le thème triadique des violoncelles

The NAC Orchestra’s first performance of Beethoven’s *Eroica* Symphony took place in 1973 under the direction of Mario Bernardi. The Orchestra’s most recent performance took place in 2009, led by Pinchas Zukerman.

L’Orchestre du CNA a interprété pour la première fois la *Symphonie Héroïque* de Beethoven en 1973, sous la direction de Mario Bernardi. Sa plus récente présentation de cette œuvre remonte à 2009, sous la baguette de Pinchas Zukerman.

development section.

The second movement, "Funeral March," is one of the blackest, most intense expressions of grief ever written — grief on a heroic scale. The middle *fugato* section suggests the grandeur of a classic Greek tragedy. But towards whom or what is this grief directed? Napoleon the man? Napoleon the liberator? Humanity's indomitable spirit? Beethoven's feelings towards Napoleon were curiously ambivalent all his life; it was not simply a matter of respect and admiration before the First Consul proclaimed himself Emperor, and disgust and disillusionment afterwards.

After this long, profoundly weighty movement, Beethoven recognized the need for something more than the standard graceful Minuet to lift the spirits again. Instead, we find a Scherzo of driving rhythmic energy and inexorable momentum. Its central Trio section is remarkable too, not only in its virtuosic use of horns spanning three octaves, but for the way in which it moves seamlessly back to the Scherzo.

The Finale — a theme with ten variations — uses for its theme the same one Beethoven had used earlier in his *Prometheus* ballet music (though not in the Overture), as if to symbolize the creative vitality of heroism — Prometheus defying the gods and bringing fire to humanity. (Beethoven had also used the theme in a *Kontretanz* and in the *Eroica* Variations Op. 35 for piano.) The theme makes its first appearance in the oboe and is repeated immediately by the violins. This happens not at the very outset of the movement, but several minutes later, when what originally seemed like the theme becomes only the accompaniment for the true theme.

To counterbalance the nameless writer who direly forecast failure for this symphony, let us conclude with the words of Hector Berlioz, a considerably more astute critic: "The *Eroica* is so mighty in conception and execution, its style so terse and constantly

entendu pour la première fois après les deux « cris » qui ouvrent l'œuvre. Parmi les autres caractéristiques du mouvement, il faut mentionner une section de développement d'une longueur inhabituelle, qui comprend un thème entièrement nouveau pour les hautbois dans la tonalité éloignée de *mi* mineur, l'entrée impulsive du cor dans la « mauvaise » tonalité, juste avant la récapitulation, et enfin une longue coda qui prend l'allure d'une seconde section de développement.

Le deuxième mouvement, appelé « Marche funèbre », est l'une des expressions les plus sombres et les plus intenses de douleur de tous les temps, une douleur héroïque. La section centrale *fugato* évoque la grandeur d'une tragédie grecque classique. Mais vers qui ou vers quoi est dirigée cette douleur? Napoléon l'homme? Napoléon le libérateur? L'esprit indomptable de l'être humain? Curieusement, Beethoven a toujours entretenu des sentiments ambivalents à l'égard de Napoléon. Sentiments qui ne sauraient se résumer au respect et à l'admiration qu'il vouait au Premier Consul avant qu'il ne s'auto-proclame empereur, ni au dégoût et à la désillusion qu'il éprouva ensuite.

Après ce mouvement long et très consistant, Beethoven se rendait bien compte qu'il fallait autre chose que l'habituel élégant menuet pour retrouver une atmosphère plus gaie. Il propose un scherzo dont l'énergie rythmique nous entraîne dans son élan irrésistible. Sa section centrale en trio est remarquable, elle aussi, grâce à la virtuosité des cors qui parcourent un registre de trois octaves, mais également en raison du retour impeccable vers le scherzo.

Le finale — un thème suivi de dix variations — reprend le même thème qu'avait utilisé Beethoven pour la musique du ballet *Les Créatures de Prométhée* (bien que ce thème ne figure pas dans l'ouverture de ce ballet), comme pour symboliser la vitalité créatrice de l'héroïsme — Prométhée défie les dieux et apporte le feu à l'humanité.

exalted, its form so poetic, that it is equal to the greatest works of its Creator.”

By Robert Markow

(Beethoven avait aussi déjà utilisé ce thème dans une contredanse et dans les *Variations « Eroïca »* opus 35 pour piano.) Le hautbois énonce pour la première fois le thème, qui est repris immédiatement par les violons. Cela se produit non pas au tout début du mouvement, mais plusieurs minutes plus tard, alors que ce qui semblait être le thème devient un simple accompagnement du thème véritable.

Pour faire contrepoids à la sinistre prévision d'échec de la symphonie avancée par l'auteur évoqué plus haut, concluons avec ce propos d'Hector Berlioz, critique considérablement plus éclairé : « *L'Héroïque* est d'une conception et d'une exécution si puissante, son style est si laconique et constamment exalté, sa forme si poétique qu'elle est à l'égal des plus grandes œuvres de son Créateur. »

Traduit d'après Robert Markow

NAC Institute for Orchestral Studies Institut de musique orchestrale du CNA

The NAC Institute for Orchestral Studies (IOS) is in its sixth year. Established under the guidance of NAC Music Director Pinchas Zukerman, the IOS is an apprenticeship program designed to prepare highly talented young musicians for successful orchestral careers, and is funded by the National Arts Centre Foundation through the National Youth and Education Trust. During selected main series weeks of the 2012-2013 season, IOS apprentices rehearse and perform with the NAC Orchestra.

L'Institut de musique orchestrale (IMO) du CNA en est à sa sixième saison. Créé sous l'impulsion du directeur musical du CNA Pinchas Zukerman, l'IMO est un programme de formation qui vise à préparer de jeunes interprètes très talentueux à une brillante carrière de musiciens d'orchestre. Il est financé par la Fondation du Centre national des Arts par l'entremise de la Fiducie nationale pour la jeunesse et l'éducation. Durant des semaines prédéterminées des séries principales de la saison 2012-2013, les participants répètent et se produisent avec l'Orchestre du CNA.



*Astral Radio is proud to support the young artists performing in this concert.
Astral Radio est fière d'appuyer les jeunes artistes qui se joignent à nos musiciens ce soir.*



Pinchas Zukerman

conductor/chef d'orchestre

Pinchas Zukerman has remained a phenomenon in the world of music for over four decades. His musical genius, prodigious technique and unwavering artistic standards are a marvel to audiences and critics. Devoted to the next generation of musicians, he has inspired younger artists with his magnetism and passion.

Currently in his 14th season as Music Director of the NAC Orchestra, and his fourth as Principal Guest Conductor of London's Royal Philharmonic Orchestra in London, he has led many of the world's top ensembles in a wide variety of orchestral repertoire. A devoted and innovative pedagogue, Mr. Zukerman chairs the Pinchas Zukerman Performance Program at the Manhattan School of Music, where he has pioneered the use of distance-learning technology in the arts. In Canada, he has established the NAC Institute for Orchestra Studies and the Summer Music Institute encompassing the Young Artists, Conductors and Composers Programs.

Born in Tel Aviv in 1948, Pinchas Zukerman came to America in 1962 where he studied at The Juilliard School with Ivan Galamian. He has been awarded the Medal of Arts and the Isaac Stern Award for Artistic Excellence. His extensive discography contains over 100 titles, and has earned him 21 GRAMMY® nominations and two awards.

Pinchas Zukerman est, depuis plus de 40 ans, un véritable phénomène dans le monde de la musique. Son génie musical, sa technique prodigieuse et son indéfectible rigueur artistique émerveillent critiques et auditoires. Attaché au développement de la prochaine génération de musiciens, il inspire les jeunes artistes par son charisme et sa passion.

À sa 14^e saison à la direction musicale de l'Orchestre du CNA et sa quatrième comme premier chef invité du Royal Philharmonic Orchestra de Londres, le maestro Zukerman a dirigé bon nombre des plus prestigieux ensembles du monde dans des œuvres orchestrales très variées. Pédagogue dévoué et novateur, il assure la présidence du Pinchas Zukerman Performance Program de la Manhattan School of Music, où il a fait œuvre de pionnier dans l'application de la technologie du télé-enseignement dans le secteur des arts. Au Centre national des Arts du Canada, il a fondé l'Institut de musique orchestrale et l'Institut estival de musique, ce dernier regroupant trois programmes destinés aux jeunes artistes, aux chefs d'orchestre et aux compositeurs.

Né à Tel-Aviv, Pinchas Zukerman est arrivé en Amérique en 1962 pour étudier à l'école Juilliard dans la classe d'Ivan Galamian. Sa discographie compte plus de 100 titres. Il a reçu la Médaille des arts, le prix Isaac Stern pour l'excellence artistique, ainsi que deux statuettes aux GRAMMY^{MD}, prix pour lequel il a aussi été mis en nomination 21 autres fois.



Conrad Tao

piano

The only classical musician to make Forbes' 2011 "30 Under 30" list of people who are changing the world, 18-year-old Chinese-American pianist Conrad Tao was found playing children's songs on the piano at 18 months of age. He is currently a Gilmore Young Artist, and in May 2012 he was also awarded the prestigious Avery Fisher Career Grant.

One of those rare artists with a truly international career, Conrad has appeared as soloist in the U.S. with the Philadelphia Orchestra, the Detroit Symphony and the San Francisco Symphony, among others; made numerous tours of Europe; given solo recitals in Paris, London, Munich, Verbier and Moscow; and performed multiple times in Latin and South America. Highlights of his 2012-13 season include two tours of Europe, appearances at the Mostly Mozart and Aspen Music Festivals, his debut with the NAC Orchestra, and a return to Asia with the Hong Kong Philharmonic.

Conrad currently studies piano with Professors Yoheved Kaplinsky and Choong Mo Kang at The Juilliard School and composition with Professor Christopher Theofanidis of Yale University. As an accomplished composer, he is an eight-time consecutive winner of the ASCAP Morton Gould Young Composer award. Conrad Tao is an exclusive EMI recording artist.

Le pianiste sino-américain Conrad Tao, 18 ans, est le seul musicien classique à figurer au palmarès Forbes 2011 des « 30 personnalités de moins de 30 ans qui révolutionnent le monde ». À 18 mois, il jouait au piano des chansons pour enfants. Ce « Jeune Artiste Gilmore » a remporté en mai 2012 la prestigieuse Bourse de carrière Avery Fisher.

L'un des rares artistes à mener une carrière véritablement internationale, il a été soliste aux États-Unis, notamment avec l'Orchestre de Philadelphie et les orchestres symphoniques de Detroit et de San Francisco. Il a effectué de nombreuses tournées en Europe; donné des récitals solo à Paris, Londres, Munich, Verbier et Moscou; et s'est produit à maintes reprises en Amérique latine et en Amérique du Sud. Parmi les moments forts de son calendrier 2012-2013, soulignons deux tournées en Europe, des prestations au festival Mostly Mozart et à celui d'Aspen, ses débuts avec l'Orchestre du CNA et un retour en Asie avec l'Orchestre philharmonique de Hong Kong.

Conrad Tao étudie le piano à l'école Juilliard auprès de Yoheved Kaplinsky et Choong Mo Kang, ainsi que la composition à l'Université Yale avec Christopher Theofanidis.

Également compositeur accompli, il a remporté pour la huitième édition consécutive le Prix Jeune Compositeur Morton-Gould de l'ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers). Il a un contrat d'exclusivité avec la maison de disques EMI.

THE NATIONAL ARTS CENTRE ORCHESTRA ORCHESTRE DU CENTRE NATIONAL DES ARTS

Pinchas Zukerman Music Director/Directeur musical

Mario Bernardi, C.C. Conductor Laureate/Chef d'orchestre lauréat

Alain Trudel Principal Youth and Family Conductor/Premier chef des concerts jeunesse et famille

Jack Everly Principal Pops Conductor/Premier chef des concerts Pops

FIRST VIOLINS/
PREMIERS VIOLONS
Yosuke Kawasaki
(concertmaster/violon solo)
Jessica Linnebach
(associate concertmaster/
violon solo associée)
Noémi Racine Gaudreault
§Leah Roseman
Manuela Milani
Karoly Sziladi
**Lynne Hammond
*Martine Dubé
*Andréa Armijo-Fortin
*JoAnna Farrer
*Paule Préfontaine
*Daniel Godin
*Wonnie Lee
‡Colin Sorgi

SECOND VIOLINS/
SECONDS VIOLONS
**Donnie Deacon
(principal/solo)
*Christopher Takeda
(guest principal/solo invité)
Winston Webber
(assistant principal/
assistant solo)
Susan Rupp
Mark Friedman
§Edvard Skerjanc
Lev Berenshteyn
Richard Green
Jean-Hee Lee
Brian Boychuk
*Heather Schnarr
*John Corban
*Katie Stevens
‡Aaron Schwebel

VIOLAS/ALTOS
**Jethro Marks
(principal/solo)
*Brian Chen
(guest principal/
solo invité)
David Goldblatt
(assistant principal/
assistant solo)
David Thies-Thompson
§Nancy Sturdevant
Peter Webster
*Guylaine Lemaire
*Paul Casey
*Cat Ferreira
‡Thomas Duboski

CELLOS/
VOLONCELLES
**Amanda Forsyth
(principal/solo)
*Arek Tesarczyk
(guest principal/
solo invité)
Leah Wyber
Timothy McCoy
§Carole Sirosis
*Wolf Tormann
*Thaddeus Morden
*Christopher Best
*Christine Giguère
‡Léa Birnbaum

DOUBLE BASSES/
CONTREBASSES
Joel Quarrington
(principal/solo)
Marjolaine Fournier
(assistant principal/
assistante solo)
§Vincent Gendron
Murielle Bruneau
Hilda Cowie
*Joe Phillips
‡Andrew Lawrence

FLUTES/FLÛTES
Joanna G'froerer
(principal/solo)
**Emily Marks
*Camille Churchfield
OBOES/HAUTOIS
Charles Hamann
(principal/solo)
*Anna Petersen Stearns
CLARINETS/
CLARINETTES
Kimball Sykes
(principal/solo)
Sean Rice

BASSOONS/BASSONS
Christopher Millard
(principal/solo)
Vincent Parizeau
HORNS/CORS
Lawrence Vine
(principal/solo)
Julie Fauteux
(associate principal/
solo associée)
Elizabeth Simpson
Jill Kirwan
Nicholas Hartman

TRUMPETS/TROMPETTES
Karen Donnelly
(principal/solo)
Steven van Gulik

TROMBONES
Donald Renshaw
(principal/solo)
Colin Traquair

BASS TROMBONE/
TROMBONE BASSE
Douglas Burden

TUBA
Nicholas Atkinson
(principal/solo)

TIMPANI/TIMBALES
Feza Zweifel

PERCUSSIONS
Jonathan Wade
Kenneth Simpson

HARP/HARPE
Manon Le Comte
(principal/solo)

LIBRARIANS /
MUSICOTHÉCAIRES
Nancy Elbeck
(principal librarian/
musicothécaire principale)
Corey Rempel
(assistant librarian/
musicothécaire adjoint)

PERSONNEL MANAGER/
CHEF DU PERSONNEL
Nelson McDougall

ASSISTANT PERSONNEL
MANAGER/
CHEF ADJOINTE
DU PERSONNEL
Meiko Taylor

* Additional musicians/Musiciens surnuméraires ** On Leave/En congé

§ NAC Institute for Orchestral Studies mentors/Mentors pour l'Institut de musique orchestrale du CNA

‡ Apprentices of the Institute for Orchestral Studies/Apprentis de l'Institut de musique orchestrale



The National Arts Centre Orchestra is a proud member of Orchestras Canada, the national association for Canadian orchestras./L'Orchestre du Centre national des Arts est un fier membre d'Orchestres Canada, l'association nationale des orchestres canadiens.

MUSIC DEPARTMENT/DÉPARTEMENT DE MUSIQUE

Christopher Deacon	Managing Director/Directeur administratif
Daphne Burt	Manager of Artistic Planning/Gestionnaire de la planification artistique
Louise Rowe	Manager of Finance and Administration/Gestionnaire des finances et de l'administration
Shannon Whidden	Orchestra Manager/Gestionnaire de l'Orchestre
Nelson McDougall	Personnel Manager/Chef du personnel
Stefani Truant	Associate Artistic Administrator/Administratrice artistique associée
Meiko Taylor	Orchestra Operations Associate/Associée des opérations de l'Orchestre
Renée Villemaire	Artistic Coordinator/Coordonnatrice artistique
Geneviève Cimon	Director, Music Education and Community Engagement/ Directrice, Éducation musicale et rayonnement dans la collectivité
Douglas Sturdevant	Manager, Artist Training and Outreach/ Gestionnaire, Formation des artistes et médiation culturelle
Ryan Purchase	Music Education Coordinator, Artist Training and Showcasing/ Coordonnateur de l'Éducation musicale, Formation et présentation des artistes
Christy Harris	Manager, Summer Music Institute/Gestionnaire, Institut estival de musique
Kelly Abercrombie	Education Associate, Schools and Community/ Associée, Services aux écoles et à la collectivité
Natasha Harwood	Coordinator, Music Alive Program (<i>on leave</i>)/ Coordonnatrice, Programme Vive la musique (<i>en congé</i>)
Diane Landry	Director of Marketing/Directrice du Marketing
Natalie Rumscheidt	Senior Marketing Manager/Gestionnaire principale du marketing
Andrea Hossack	Communications Officer/Agente de communication
Melynda Szaboth	Associate Marketing Officer/Agente associée de marketing
Camille Dubois Crêteau	Associate Marketing Officer/Agente associée de marketing
Odette Laurin	Communications Coordinator/Coordonnatrice des communications
Alex Gazalé	Production Director/Directeur de production
Pasquale Cornacchia	Technical Director/Directeur technique
Jean-Guy Dumoulin	President, Friends of the NAC Orchestra/Président des Amis de l'Orchestre du CNA

mark motors
OF OTTAWA
Mark of Excellence!



mark motors
D'OTTAWA
La marque par excellence!

Audi, the official car of the National Arts Centre Orchestra / Audi, la voiture officielle de l'Orchestre du Centre national des Arts



Join the Friends of the NAC Orchestra
in supporting music education.

Telephone: 613-947-7000 x590
FriendsOfNACO.ca

Joignez-vous aux Amis de l'Orchestre du CNA
pour une bonne cause : l'éducation musicale.

Téléphone : 613-947-7000 x590
AmisDOCNA.ca

FSC LOGO
16 mm x 30 mm



Printed on Rolland Opaque50, which contains 50% post-consumer fibre, is EcoLogo and FSC® certified

Imprimé sur du Rolland Opaque50 contenant 50 % de fibres postconsommation, certifié EcoLogo et FSC®